

Felisberto y el cine

Felisberto and the Film

Enriqueta MORILLAS VENTURA

Universidad del Comahue
Argentina

Recibido: 8-04-03
Aceptado: 12-06-03

RESUMEN

La narrativa de Felisberto Hernández muestra la teoría de los vasos comunicantes entre las distintas artes, teoría que caracterizó a las vanguardias. Así literatura, música y cine se complementan en el texto escrito donde el escritor uruguayo intenta reflejar la velocidad que el cine ofrecía y completarla con un ritmo musical que proviene de sus años como pianista de cine mudo.

ABSTRACT

Felisberto Hernández's fiction proofs (*) the theory of communicating vessels among various arts. This theory characterized vanguards. Thus literature, music and cinema complement each other within the written text. The Uruguayan writer tries to reflect the speed featured in cinema and he tries to complete that with a musical rhythm that comes from the time he spent as a pianist of silent films.

PALABRAS
CLAVE

Literatura
Música
Cine
Velocidad

KEY
WORDS

Literature
Music
Film
Speed

Cuentan los biógrafos de Felisberto que cuando tenía apenas 15 años de edad, trabajó como pianista del cine mudo en Montevideo. Esto tenía lugar hacia 1917. El hecho no es menor, aun cuando a primera vista parece ser un dato secundario y pintoresco en su carrera de músico y en la de escritor, que inicia poco más tarde¹.

¹ Norah Giraldi de Dei Cas. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 1975.

Nacido en Montevideo en 1902, a la edad de nueve años comienza sus estudios musicales con una vieja amiga de su familia, Celina Moulié. Más tarde, hacia 1920 profundiza las técnicas de composición y estudia armonía con Clemente Colling, absorbiendo de él un *tempo* característico. No solamente lleva a cabo este aprendizaje, sino que la improvisación y las rupturas vanguardistas de Stravinski, Prokoffiev y otros músicos contemporáneos se afirman en la persona del músico.

Si repasamos la crónica de sus múltiples empleos, vemos que, en efecto, la única incursión cinematográfica parece ser la referida. Pero si leemos atentamente sus novelas de aprendizaje de los años cuarenta, en las cuales relata episodios de su infancia y de su adolescencia, podemos apreciar que junto a la ostensible ficcionalización de la escritura y de la música, el cine también ha de colársele en su porosa textura.

El pianista situado al pie de la pantalla para otorgarles fondo musical a las películas sin sonido experimenta la espontaneidad en la ejecución. La música que produce ha de adecuarse a los movimientos de la pantalla. A esta libertad en la ejecución se le suma el gusto por la improvisación, deleite que cultivaba su maestro ciego Clemente Colling, definiéndose así su personalidad musical de manera decisiva.

Lo hemos manifestado en muchas ocasiones: música y escritura conviven en Felisberto de tal manera que resulta difícil su deslinde².

Hemos de señalar ahora sus vinculaciones con el cine.

Parece necesario remitirnos a la peculiar organización de los textos de Felisberto. Ángel Rama señaló oportunamente que es el fragmento antes que el relato la configuración esencial de su escritura³. En efecto, los textos de *Primeras Invenciones* lo muestran acabadamente. En ellos la miscelánea convoca al mismo tiempo cuestiones filosóficas, relativas a la escritura, al taller del escritor, a la música, a diferentes episodios cotidianos. Las primeras referencias al cine las hallamos en «El fray», parte de un libro inconcluso, *Filosofía del gangster*:

Arrellanados en la falsa oscuridad del cine, vemos la falsa oscuridad de la pantalla, donde tan falsamente viven otros. Pero algo olfateo entre tanta oscuridad [...] trataré de arrellanarme en esta metáfora y de recordar las sombras⁴.

La escritura, así planteada, se muestra proclive a la convivencia de diferentes lenguajes. La equiparación de un vehículo, el taxi, con una *metáfora de alquiler*, evidencia la actitud transgresora que nos propone desde el comienzo su convergencia. Busca la expresión en los distintos lenguajes que conforman el relato. Trata de abrir para la escritura zonas inéditas, apelando al

² Vid. Enriqueta Morillas. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Madrid. Editorial de la Universidad Complutense. 1983.

³ Ángel Rama. *Felisberto Hernández en Capítulo. Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, n.º 39.

⁴ Felisberto Hernández, «El Taxi» en *Obras Completas, T. I, Primeras Invenciones*. Montevideo, Editorial Arca, 1969, pág. 114.

lector, en un tránsito espacial y temporal a través de la historia relatada y de los lenguajes que den cuenta de sus articulaciones. Los significantes rehuyen la cristalización, quieren promover la apertura hacia los significados menos advertibles. Las sombras de la pantalla parecen irradiar el viaje en una metáfora «alquilada», cerrada, que oculta un potencial lingüístico e imaginístico que la comodidad y el lugar común obturan.:

[...] la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo y de la provocación de recuerdos: de acuerdo con mi profesión aquellos lugares tenían muchos rincones en sombras; las sombras que veo ahora no son iguales, pero me hacen recordar a aquéllas y misteriosamente... se despiertan sombras que he visto y que me hacen ver otras nuevas, peculiares⁵.

Esta escritura abierta, porosa, quiere destacar la relación proteica con lo evocado, quiere estar alerta para captar sombras y cuerpos en la temporalidad cambiante, continua. En el lenguaje cristalizado se paraliza el movimiento; es preciso plasmar *un movimiento vivo*. La tensión entre lo expresado y lo que se quiere comunicar exalta las *sombras y los cuerpos* en las combinaciones verbales. Ha de llevarnos a advertir las huellas de las tensiones y de la experiencia vital y artística.

Estos escritos tempranos ya nos orientan hacia una lectura más rica de las novelas *rotas* de los 40, pues de la misma manera la escritura atraviesa los significantes y analiza los hechos para culminar en el examen pormenorizado de la forma de los recuerdos.

Parece oportuno advertir que tanto el fragmento literario como el musical tienen mucho que ver con el cine, arte que mediante el montaje elabora la sintaxis por la selección de las imágenes y los episodios. Ángel Rama nos dice que esos fragmentos de los primeros escritos fueron unidos posteriormente para configurar estructuras mayores que conformaron relatos o cuentos. La prueba de ello la obtenemos definitivamente en sus *Últimas Invenciones*, libro en el cual se recogen fragmentos y textos desprendidos de *Tierras de la memoria*. También en el epistolario de Felisberto hallamos explícitas menciones de estos procedimientos⁶.

Podemos señalar, sin temor a equivocarnos, que la música fue primero y las imágenes de la pantalla del cine mudo a la que debía adecuar música improvisada llegaron después. Los relatos surgen de las anécdotas y argumentos que desde *Libro sin Tapas* ficcionalizan las visicitudes del artista, el escritor y los procesos centrales del hombre de su tiempo.

Esta auto-ficcionalización cobra mayor aliento en las novelas cortas de los años 40. En los episodios de su infancia temprana y su adolescencia puede leerse la *materia* que los nutre cons-

⁵ *Ibid.*, pág. 113.

⁶ *Diario del sinvergüenza y Últimas Invenciones*, en *Obras Completas*, T. VI. Montevideo, Editorial Arca, 1974. Entre los epistolarios destaca el de Paulina Medeiros en *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Ed. Biblioteca de Marcha, 1974. Puede apreciarse las consideraciones de Felisberto y también las consultas acerca de trasladar algún fragmento a otro texto; lo inserta en otra estructura narrativa. De allí la configuración a la manera de vasos comunicantes que muestra el conjunto de sus escritos.

tantemente sometida a las observaciones del escritor. La memoria escruta, selecciona, recupera, deshace y vuelve a narrar lo antes referido.

En *Por los tiempos de Clemente Colling* hallamos una explícita evocación del cine mudo. Al comenzar el relato el narrador recorre las quintas del Montevideo de principios de siglo. Son las mansiones visualizadas nuevamente y de manera cinematográfica, en el recorrido del tranvía 42. Recuerda los tiempos de la adolescencia:

En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo de alguna manera otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas. [...] ...Y ridiculiza la bella majestad ofendida y humillada que conserva la mansión que hay en el fondo, tan parecida a las que veía los domingos, cuando iba al Biógrafo Olivos [...] cuando aquel estilo de casas era joven⁷.

Memoria, escritura y cine elaboran este texto, en el cual se percibe la *cámara* del rememorante, en un claro intento de registrar mediante la palabra lo que cada vez se acerca más a un montaje de los recuerdos. El Biógrafo de Olivos parece organizar la percepción de los recuerdos en imágenes *grabadas*, como lo dice Jules Supervielle en la Nota incluida al comienzo del texto.

El Biógrafo alcanza al escritor en su taller —esa tercera temporalidad que nos indica el presente desde el cual se emite la historia, indicada expresamente en diversos momentos del relato— para proporcionarle las herramientas adecuadas a fin de que el texto se torne cinético. El movimiento permitirá establecer diferentes planos, focalizaciones y hasta la dinámica misma de los recuerdos.

Así, es evidente el contraste entre la velocidad del tranvía —de donde se obtiene una suerte de visión panorámica de las zonas que conforman el ámbito de los recuerdos— y las imágenes ralentizadas de las divas del cine mudo al descender las escalinatas de las casas señoriales:

[...] y desde su entrada se desparramaba y se abría como cola de novia una gran escalinata, cuyos bordes se desenrollaban hacia el lado de afuera [...]. Y al pie de aquella escalinata empezaba a subir larga y lánguidamente, la Borelli o la Bertini. [...] Hoy pensaríamos que habían sido tomadas con *ralentisseur*⁸.

Después que el tranvía pasó [...] me quedó un momento en los ojos, con gran precisión, el balanceo de dos grandes palmeras⁹.

⁷ Felisberto Hernández. *Por los tiempos de Clemente Colling*. Montevideo. Ediciones González Panizza. 1942, págs. 8-9.

⁸ *Ibid.*, págs. 9-10.

⁹ *Ibid.*

En *El caballo perdido* la segunda articulación narrativa muestra la entronización del lenguaje cinematográfico en las sucesivas evocaciones de Celina. En ella el narrador despliega su *teatro del recuerdo* y hasta un *cine del recuerdo*. La distancia creada por el tiempo en que acaecieron los hechos relatados permite otorgarles un tratamiento autónomo, como una antigua película que ahora se vuelve a proyectar:

Los ojos de ahora saben esas cosas, pero ignoran muchas otras; ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido. [...] Aunque las imágenes del niño parezcan estar quietas, lo mismo se alimentan de movimiento.

Recién me doy cuenta de que el recuerdo ha pasado cuando siento en los ojos una molestia física presente, como un escozor de lágrimas que se ha secado en los párpados¹⁰.

La dinámica de la imagen que Felisberto nos propone desde *Tal vez un movimiento*¹¹ cobra aquí su mayor despliegue. Esta configuración tan singular lo ha conformado para sus lectores como un dilema que quizá no está resuelto. Cabe pensar que el joven que ejecutaba música al pie de la pantalla del cine mudo no pudo evitar que estos lenguajes se incorporaran tan estrechamente a su singular imagen literaria para re-significar las historias contadas, la manera de apresarlas, la evocación y la constitución misma del tejido de la memoria:

[...] quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo.

[...] la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se asfixie, se mueva [...]

[...] ¿cómo hago un movimiento vivo? Ese movimiento vivo lo tengo que sacar del mientras vivo, del mientras siento, del mientras pienso¹².

Nos parece oportuno recordar aquí que cuando Arnold Hauser escribió su *Historia Social de la Literatura y el Arte*, tituló su tercer tomo *El expresionismo bajo el signo del cine*. El estudio de nuestras vanguardias descubre como uno de sus rasgos definitorios la interpenetración y convivencia de distintos lenguajes. El impacto del nuevo arte habría de ser tan grande que no sólo modificó la relación entre las artes sino su misma dinámica.

La especificidad de la escritura de Felisberto nos propone desde sus primeros textos una lectura de una prosa no exclusivamente literaria. Las rupturas no solamente otorgan un singu-

¹⁰ Felisberto Hernández. *El caballo perdido* en *Obras Completas*. México, vol. II, pág. 36. Citamos por esta edición, ya que las primeras son prácticamente inhallables.

¹¹ Felisberto Hernández, «Tal vez un movimiento», en *Primeras Invenciones*, edición citada, pág. 147.

¹² *Ibid.*, págs. 147-148.

lar giro a la corriente de expresión fantástica en la obra del uruguayo. Consiguen elaborar una escritura porosa y unas configuraciones lábiles en los textos que admiten vaciados y nuevos rellenos. Los fragmentos se trasladan como las imágenes, con un dinamismo que supera el gesto teatral, el *teatro del recuerdo*. Consigue dar forma finalmente al *cine del recuerdo*, de dinámica cinética. En *El caballo perdido*, esta escritura alcanza su mayor riqueza.

Tampoco es ocioso retener las afirmaciones que ven en la narrativa fantástica una clara manifestación del expresionismo literario. La imagen felisbertiana es toda ella ritmo y movimiento, es focalización cambiante, gesto, detalle ampliado, comparación inusual, síntesis plástica, sonora, literaria.